

中国古代小说与戏曲关系史纲要

徐大军

—

中国古代小说与戏曲关系史纲要

徐大军

内容提要：本文探析了中国古代小说与戏曲关系史的脉络、框架与内容。古代小说与戏曲基于文本形态而表现出的亲缘关系形态，与二者所经由的口传阶段的伎艺形态有着密切的关联。在古代小说、戏曲从伎艺形态到文学形态、从口传阶段到书写阶段的发展过程中，由于二者在故事表述等方面发展的不平衡，使得二者关系呈现出三种形态：混融形态、影响形态、交流形态。这是对各个时期二者关系的主流形态的勾勒，它们的承接与更替构成了二者关系的演变脉线。在这条脉线上二者间诸多关系现象的生成、关系形态的演变皆是由二者所具有的各种伎艺性、文学性、叙事性素质交融派生而来的。关系史的研究展示了二者同源异质、互通互融的关系形态，同源异流、相互影响的关系脉络，以及这一关系脉络上聚集的相关问题和现象，有助于深入认识小说与戏曲各自的艺术品质、形态特征和发展演变。

关键词：中国古代 小说 戏曲 关系史

在同一文化环境中成长的文艺品类之间，都会存在着或多或少、或隐或显、或密或疏的关系，比如中国古代的诗歌和散文之间、诗歌和绘画之间、戏曲与说唱之间皆是如此，而小说与戏曲间的关系更是一个常被提及的文学史现象(注释 1)。

中国古代小说与戏曲的关系，乃是两个文类的关系，此关系的生成、演进有其渊源、背景和基础；此关系所具有的脉络和框架足可观照各自的形态和发展。小说与戏曲在生成、发展的过程中，相互诱发、影响、交流，汲取对方的优长以丰富自己的艺术表现，同时又以自己的特色促进对方的艺术发展。在此过程中，出现了许多的关系形态和关系现象，其生成渊源、表现特征和文学意义皆潜隐于二者关系的发展脉络中，同时也在发展

脉络中得到体现。考察二者关系发展的渊源流变，至少要涉及到三个方面：二者关系的基础，二者关系的表现，二者关系的演进。

一、二者关系的基础

关于古代小说与戏曲关系的基础，有两个针对于戏曲的称名可资说明和思索，一是“曲本小说”，二是“小说式戏剧”。

“曲本小说”一名，乃二十世纪初许多学者对于戏曲的认识。老伯于《中外小说林》第十期(1908年)发表《曲本小说与白话小说之宜于普通社会》一文，明言《西厢记》为“旧社会上有名之小说”，流传中外，妇孺爱诵，“吾知曲本小说，滥觞于《西厢》传记，其将由此而日新月异，渐泛滥于普通社会，殆亦时势之所必然者矣”[1]307。这种把戏曲列入小说范畴的做法，反映的是当时普遍以本土小说立场认识戏曲的观念。持此观念，当时出现了许多与“曲本小说”类同的称名，如“传奇小说”、“韵文小说”、“诗歌体小说”。

饮冰等《小说丛话》(1903年)列浴血生之言：“中国韵文小说，当以《西厢》为巨擘，吾读之，真无一句一字是浪费笔墨者也。梁任公最崇拜《桃花扇》，其实《桃花扇》之所长，寄托遥深，为当日腐败之人心写照，二语已足尽之。”[2]

管达如《说小说》(1912年)论“小说之分类”列文言体、白话体、韵文体三种，而韵文体中又分两种：一是传奇体，二是弹词体。“传奇体者，盖沿唐宋时之倚声，而变为元代之南北曲，自元迄清，于戏剧界中，占重要之位置者也”。[1] 373-374

胡怀琛《中国小说研究》(1929年)认为“弹词小说”、“传奇小说”的称名不妥，因为它们“不能包括一切诗歌体的小说”，因此他分小说为记载体、演义体、描写体、诗歌体四类。“诗歌体，就是把诗歌的方式，来做小说。他的发生很早，变化很多。最早的诗歌体的小说，就是纪事诗；最后的诗歌体的小说，就是戏曲”。[3] 130, 159

这些关于戏曲的称名皆是着眼于戏曲的案头文本，而非舞台表演。老伯之“曲本小说”乃针对于“曲本”而作此称，而黄人亦把戏曲“脚本”归类于小说，他在《小说小话》(1907年《小说林》第三期，署名为蛮)中指出：“平话仅有声而已，演剧则并有色矣。故其感动社会之效力，尤捷于平话。演剧除院本外，若徽腔、京腔、秦腔等，皆别有专门脚本，亦小说之支流也。”[1] 243-244 显然，他是把针对戏曲表演的“专门脚本”，视为“小说之支流”。另外，1917年上海的扫叶山房刊印的戏曲文本标名为《传奇

小说琵琶记》、《传奇小说桃花扇》、《传奇小说长生殿》，亦是以本土小说立场认识戏曲文本的观念体现。在这种观念下，戏曲文本已剥离了舞台表演的功能指向，而成为案头阅读之用的故事叙述，“曲本小说”、“韵文小说”即是针对戏曲文本以本土小说立场认识戏曲的称名。这种称名的出现确有其历史渊源和发展实际，同时也反映了小说与戏曲关系的一面：二者皆以表述一个故事为宗旨，只是表述的方式不同而已。正是由于二者表述故事宗旨的相同，造成了二者在故事题材上的承袭、渗透关系，因此出现了把唐传奇追溯为戏曲渊源的观点，著名者如明代胡应麟、近代刘师培。胡应麟在思考时人何以称戏曲为“传奇”的问题时，即认为是由于戏曲多取材唐人传奇小说之故，“或以其中事迹相类，后人取为戏剧张本，因展转为此称不可知”[4]。而刘师培则看到了叙事性在唐人传奇小说与戏曲之间的纽带作用：“盖传奇小说之体，既兴于中唐，而中唐以还，由诗生词，由词生曲，而曲剧之体以兴。故传奇小说者，曲剧之近源也；叙事乐府者，曲剧之远源也。”[5]虽然他们的认识有些偏差，却也体现出了对小说与戏曲关系的思考及相关观念，并在叙事基础上对二者关系作了一些有益的探索。

与“曲本小说”所反映的本土小说立场的认识不同，“小说式戏剧”是以西方戏剧立场认识戏曲的标称。

杨绛曾以中西方戏剧比较的视角分析了李渔的戏曲结构论，认为与西方戏剧相比较，李渔所论的戏剧结构并非如西方古典戏剧的“三一律”那么严整，而是属于结构宽松的“史诗的结构”，即故事没有时间、地点的限制，穿插情节的长短也较随便，因此，“我们传统戏剧的结构，不符合亚里士多德所谓戏剧的结构，而接近于他所谓史诗的结构”，而这“史诗的结构”类似于中国章回小说的叙事结构，因此中国戏曲可称之为“小说式戏剧”[6]。考察李渔那些由小说改编而来的戏曲，其叙述顺序、情节布局基本上忠实于小说的故事结构。相对于西方古典戏剧所要求的情节结构集中、紧凑原则，中国戏曲在情节结构上所表现出来的开放、松散特点，确实类似章回小说的结构形式。这种认识也出现在汪曾祺的《中国戏曲和小说的血缘关系》一文中，汪文也比较了中西方的戏剧结构，认为“西方古典戏剧的结构像山，中国戏曲的结构像水。这种滔滔不绝的结构自明代至近代一直没有改变。这样的结构更近乎是叙事诗式的，或者更直截了当地说：是小说式的”[7]。这是以西方戏剧为参照对中国戏曲叙事结构的认识。

亚里士多德一再从文本上强调悲剧与史诗的文类区分，而区分的尺度就是叙述与展示（《诗学》第三章）。在此文类规范中，戏曲在文类上虽属于戏剧，但其情节表述方式却更近乎史诗，它重视剧中人物跳出故事域与观众的直接对话，注重以人物大段的静止性

叙述话语来表述故事情节，而忽视以故事域内人物的对话来推动故事情节的演进。对此，周宁从话语模式角度考察中西方戏剧，认为中国戏曲始终综合叙述和对话两种因素，以叙述为主导性话语，中西戏剧在话语体制上的重大差异就是“代言性叙述”和“戏剧性对话”的差异[8]。戏曲所表现出的这些叙事素质，与唐代俗讲变文、宋元话本小说、明清章回小说这一白话小说系统所具有的叙事结构和叙事思维有着密切的关系。

综合“曲本小说”、“小说式戏剧”所根由的立场或观念，我们发现二者无论是立足于本土小说的立场，还是立足于西方戏剧的立场，皆以戏曲的文本为据关注了戏曲的叙事，并因而剥离了戏曲的伎艺层面、表演层面的因素。在此基础上，这两个立场的考察皆归纳出了小说与戏曲的一些重要的趋同点，如叙事宗旨、叙事结构、叙事思维。很明显，这些趋同点的归纳都是以文本为据的文学立场的认识。在文学史范畴内考察戏曲的生成流变，是王国维《宋元戏曲史》以来研究戏曲的主要视角，然其由来甚早，元明以来论曲者即多有将元杂剧视为一代文学之胜的观点。如元末罗宗信在《中原音韵序》中说：“世之共称唐诗、宋词、大元乐府，诚哉！”[9]明代张羽《古本〈西厢记〉序》认为：“北曲大行于世，犹唐之有诗，宋之有词，各擅一时之圣，其势使然也。”卓人月《盛明杂剧二集序》有言：“语云楚骚、汉赋、晋字、唐诗、宋词、元曲，皆言其一时独绝也。”[10] 58, 299 清人焦循《易馥齋录》主张：“一代有一代之所胜，……余尝欲自楚骚以下至明八股撰为一集，汉则专取其赋，魏晋六朝至隋则专录其五言诗，唐则专录其律诗，宋专录其词，元专录其曲，明专录其八股。”[11]近代王国维更倡言“一代有一代之文学”，把元曲置于文学史的流变过程中考察，感叹元人杂剧的成就，“辄思究其渊源，明其变化之迹，以为非求诸唐宋辽金之文学，弗能得也”[12]自序。戏曲进入学术研究之初，乃被置于文学史的发展脉流中，由此而造成了后来研究者大多从文学角度窥探，以文学观念切入，来考察戏曲的渊源与流变。但这种以文本为依据的文学立场的考察并不能涵盖二者关系的全部，尤其是对于二者关系生成渊源、基础的追溯。

二者基于文本形态而表现出的最明显的共性之一就是进行表述故事这一宗旨，由此而在表述故事的方式上生成了诸多趋同性特征。但是，若要探寻这些趋同性特征的渊源和基础，则不能只依据二者的文本形态。因为这些趋同性特征所表现出的二者关系形态，只是其关系发展在各自文本中沉淀的结果，而并非形成于各自发展的文本阶段，也就是说，只以二者文学阶段的文本形态为依据来考察二者的关系，并不能切入到二者关系的全部和根本。如果只拘泥于文本形态的考察，即使考虑到以叙事为切入点追溯戏曲的叙事宗旨和叙事能力的生成渊源时也会感到困惑，其原因就是未能顾及到二者关系在古代文化中

的形成渊源、生存状态和发展特性。

我们知道，戏曲发展到明清时期，已拥有了独立存在价值的文本，这是它进入文学范畴的基础，而白话小说的发展至此，许多作品早已蜕去了宋元时期“说话”伎艺的痕迹，但是，当我们回望二者发展的源流时，还会看到其文本中遗留的伎艺形态的深刻记忆，这些记忆使得二者在成熟形态中仍然带有或隐或显、或轻或重的伎艺特征。因此，我们不能忽略古代小说和戏曲在发生、发展过程中的伎艺形态，即使在文本形态的小说、戏曲中也有一些伎艺性特征的遗迹。所以，从伎艺性角度考察，可以更为深入地看到古代小说与戏曲之间的密切关联。当然，此间戏曲与文言小说、白话小说的关系并不相同，文言小说与戏曲确有一定的关系，比如戏曲在故事题材方面对于唐传奇小说的承袭，但由“说话”伎艺发展而来的白话小说一脉与戏曲的关系更为密切，因为二者在伎艺形态时即已生成了更为血缘的关系。蒋瑞藻《小说考证》所言“戏剧与小说，异流同原(源)，殊途同归者也”[13]，孙楷第论及李渔的“无声戏”小说观念时所言“二者从来源上说同是杂伎”之论(注释2)，皆把二者的渊源关系指向其伎艺形态，遗憾的是二人未对这个伎艺阶段的关系形态作出详细的解释或阐述。

古代小说与戏曲在伎艺阶段的关系是二者关系发展的初始阶段，也是关键阶段。即使二者在文学阶段的一些关系形态、关系现象，也蕴含二者作为伎艺形态时关系的深刻记忆；二者后来文学形态上的诸种关系，也或多或少地遗留有早期伎艺阶段关系形态的影响痕迹。因此，那些以文本为据归纳出的二者趋同性特征，并不源出于二者发展的文本阶段，亦不止步于二者的文本形态。也就是说，我们对二者关系的考察不能以文本形态为唯一依据，还要以伎艺形态为参照，而且要首先以二者的伎艺形态为依据来追索二者在伎艺阶段的关系形态，进而考察其对二者后来关系发展的影响，其在二者后来关系形态中的遗存。但若要探求这些关系形态源出何处，又是如何进入到小说、戏曲的文本中，又与其它因素有何冲突，如何融合等问题，则必须兼顾二者的伎艺形态和文本形态，追溯二者发展的伎艺阶段和文学阶段。至于这些趋同性特征是源于小说，还是源于戏曲，还是源于二者早期共同混融的某种伎艺形态，则需要进行具体而细致的理析了。

综上所述，小说与戏曲都有一个伎艺阶段，二者处于早期的伎艺形态时即有着密切的关联性和混融性，这应是二者同源的所指。而二者在生成、发展的伎艺阶段时皆是活跃于“百戏”、“杂戏”的演出场所——戏场或瓦舍勾栏中，这是二者亲缘关系生成的物质基础，是二者密切关系发展的外部基础。二者处于这一文化环境中的长期交流，渐渐孕育了表演宗旨的变化，即在调笑戏谑中出现了故事表述，当然在二者中出现的时间先后有

别。表演宗旨的变化促使二者由短小、即兴的形态向着长大、固定的形态演进，对于以调笑、歌舞为宗旨的戏弄，它与叙事性伎艺的密切结合是戏曲生成、发展的必由之路。戏曲、小说同源共长，有着相同的文化地位、生长环境，这是二者关系的文化基础，而叙事宗旨的相同，则使得二者的关系在文体本身更具有深层的基础，它促使二者在亲缘关系中注意取鉴对方的优长以丰富自身的艺术表现，如此在二者长期的互相借鉴和融合过程中，宋元时期的叙事类“说话”伎艺和杂剧伎艺就有了诸多趋同性。以上所述二者的这些同源（俳优伎艺）、同质（伎艺）、同旨（叙事宗旨）、同环境（瓦舍勾栏），构成了二者关系生成、发展的基础和前提。正是在这些基础上，二者从伎艺阶段到文学阶段的发展历程中生发出诸多的关系现象，表现出不同的关系形态。

二、二者关系的表现

亚里士多德《诗学》经典地指出了戏剧与史诗的不同，戏剧需依靠演员的动作模仿将人物的个性和故事的冲突展示出来，而史诗则是依靠叙述者的语言叙述来交代这些。在西方古典戏剧的观念中，戏剧人物的语言、行动要体现出动作性，酝酿出冲突性。以此戏剧观念为框套，中国戏曲则大不合格。比如人物的语言，西方古典戏剧重视人物对话的动作性和冲突性，而中国戏曲则少有戏剧性对话，更无人物对话的动作与冲突。再如西方古典戏剧讲求人物行动对生活的模仿，而中国戏曲则并不重视以人物行动来推动情节，即使有一些模拟性的动作，也需要人物自己的或他人的解释性话语作为辅助，这在元杂剧中甚为明显，比如一些探子对打斗场面的汇报讲述，就与说书人以模拟性动作辅助语言表述的讲唱格式相类，实际上，元杂剧的“探子式”唱述即是以剧中人物面貌出现的说书人讲唱形态的变体。对于这一现象，周宁从话语模式角度考察中西方戏剧，认为中国戏曲始终综合叙述和对话两种因素，且以叙述为主导性话语，中西戏剧在话语体制上的重大差异就是“代言性叙述”和“戏剧性对话”的差异[8]。也就是说，在语言表述手段上，中国戏曲更近于史诗，它重视剧中人物跳出虚构故事域面向观众的直接讲述，注重以静止性叙述话语表述故事情节，而忽视以虚构故事域内人物的对话来推动故事情节的演进。因此，中国戏曲对语言的依靠程度、方式与西方古典戏剧大为不同，西方古典戏剧的呈现要经由人物语言的对话来展示戏剧的动作和冲突，而中国戏曲则要依靠人物面向观众的语言表述来交代出故事情节和人物的行动、情感等。中国戏曲的这种语言表述方式，没有西方古典戏剧那样的人物间行动和心灵的冲突，它不是戏剧式的展示，而是史诗式的叙述。所以，戏曲

不只在情节结构上是小说式的，在语言表述上也是小说式的，其格式、思维与宋元时期成熟的“小说”、“讲史”伎艺及其文本形态的话本有着密切的关系。

当然，戏曲还有许多曲词形式的语言表述，这些曲词所诉求的审美趣味，依循的是诗词的传统，有强烈的抒情成分，因此，戏曲具有叙事与抒情相结合的品质，安葵即认为：“戏曲文学既不是单纯的抒情，也不是单纯的叙事，而是两者的结合。”[14]需要注意的是，叙事与抒情在戏曲中的结合，并不是机会对等的混合，也不是平分秋色的结合。历史上许多文人偏重戏曲的“曲性”品质，在很长时期内把戏曲列入到诗词发展的序列中，以雅化的观念削减了戏曲的叙事目的，且不断增容对曲律和词采的约束，甚者以“曲性”代替“戏性”，这是把曲词凌驾于戏曲的故事叙述目的之上，偏执于曲词而剥离了情节。从一部戏曲的文本整体和表演目的来看，这些抒情性质的曲词，连同那些戏曲特有的伎艺因素，皆是戏曲的表述手段，含纳在一个故事框架之中。也就是说，这些曲词的抒情是在叙事基础上的抒情，负载它们的，是以小说式的叙事结构为基础的情节叙述。

所以，对于小说与戏曲的关系，应首先以叙事为视角来考察其表现，从二者表述故事的思维、方式、结构入手，这是由戏曲所体现的结构形态、话语形态所决定的。那么，戏曲中所具有的这些小说式的叙述结构、话语方式是如何出现的呢？这就需要考察故事因素在早期戏曲中的处理方式，叙事宗旨在早期戏曲中生成原由。

与小说的表述故事宗旨相同，一部成熟戏剧的表演宗旨也是要表述一个首尾完整的长大故事，由此而要运用各种艺术手段来完成这一目的。所以，故事是戏剧的必备要素之一。戏曲是戏剧的一种，自然要遵循此原则。王国维在《戏曲考原》中说“戏曲者，谓以歌舞演故事”[15]，又在《宋元戏曲史》中说：“后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。”[12]32 与此表述相类，周贻白在《中国戏曲发展史纲要》中指出戏曲是“由演员装扮人物而作故事表演”[16]。歌舞、装扮作为戏曲的表达手段，皆是在戏曲的演述框架中存在的，目的是表述故事。所以，就戏曲的生成、发展而言，戏曲的孕育有赖于故事因素的具备，戏曲的形成有赖于叙事宗旨的确立，戏曲的成熟有赖于叙事能力的发展。考察唐戏弄的表演形态，多为即兴的调笑或歌舞，即使有故事因素，其表演也不是以故事表述为目的，而只是以故事为背景的咏唱或戏弄，这与咏史诗处理故事的思维和方式精神相通。在这种情况下，这些戏弄应该先转变其调笑、歌舞的宗旨，而确立叙事的宗旨，才能踏上形成真正意义的戏曲的道路。因此，在戏曲生成的过程中，表述故事的宗旨是一个非常重要的因素，它的出现是一个非常关键的阶段。但对于唐戏弄和宋初杂剧来说，如何演述故事，其本身并不具备这种能力，此前的那些包含戏剧

曲因素的伎艺也没有可供借鉴的经验。结合唐宋之际杂剧发展的文化环境，杂剧中叙事宗旨的出现，叙事能力的发展，乃得益于当时叙事性“说话”伎艺的影响和促进。

我们知道，唐戏弄、宋杂剧的故事性非常稚弱，而唐宋叙事性“说话”在叙事能力方面则已相当成熟。二者在长期同生共长的过程中，这一差异性的存在使得“说话”伎艺对唐戏弄、宋杂剧的影响成为必然，比如宋代的“小说”、“讲史”故事就对宋金杂剧的发展起到了显著的推动作用。对此，王国维即指出：“宋之滑稽戏，虽托故事以讽时事；然不以演事实为主，而以所含之意义为主。至其变为演事实之戏剧，则当时之小说，实有力焉。”[12]28 考察现知宋金杂剧的名目，有故事因素者大多取材于小说故事，而元杂剧取材小说故事者更为普遍、繁富，这表明从唐戏弄到宋金元杂剧，取材小说故事的现象有一个从无到有、由少到多的过程，这是二者关系早期形态的主流。明代的胡应麟谈到当时人们为何称戏曲为“传奇”时，就推测是因为戏曲的故事多取材于唐传奇，故而用“传奇”之名为其戏曲创作张本。这种认识指出了戏曲取材小说的事实，以及小说在戏曲生成过程中的促进之力。纵观二者关系的发展史，小说在故事题材方面影响、促进戏曲的发展，是二者关系形态的一个主流、一个传统。清初李渔所提出的“稗官为传奇蓝本”之说，即是对戏曲取材小说这一传统所作的一个精练总结。而近代时期出现的把戏曲文本混杂于小说范畴，并称其为“韵文小说”、“曲本小说”的现象，则是这个传统在小说观念上的反映。戏曲取材小说的现象是二者关系最显著的表现形态，明清以来的许多学者在谈论戏曲的故事题材时喜欢溯源至小说的做法，即是这一现象的一个反映。

伴随着戏曲取材小说的传统的形成，二者关系的另一个重要形态也出现了。宋金杂剧所取用的小说故事毕竟不是生活原生态的素材，而是具有了一定结构和形式的故事，它蕴含了小说相当成熟的叙事思维、叙事结构和表述方式。那么，戏曲在大量取用小说故事的过程中，小说故事所承载、蕴含的观念、品格、形态，必然会潜移默化地影响、渗透到戏曲，其中包括具体的题材、情节、结构，以及叙事的手法、思维和观念。由此，戏曲在接受小说的故事题材时，小说的叙述体制就必然潜相地影响或内化于戏曲的演述体制中。故而戏曲叙事所表现出的形态、思维、趣味，依循的是小说的传统(其曲唱所诉求的趣味，依循的是诗词的传统)，如此，后来成熟的戏曲才会表现出与话本小说、章回小说相同或相似的结构形态、话语形态，而不只是小说的故事促进宋杂剧“变为演事实之戏剧”。正因为戏曲的叙述性结构模式，才有情节结构上的幅度广而密度松，才有叙事时空的自由操作(时间的长短，空间的变换，只凭叙述的需要，并没有规定的限度)。正因为戏曲的叙述性话语模式，脚色可以面向观众进行直接的接触、交流，可以面向观众进行大段

的静止性描述、抒情，而不必依靠人物的戏剧性对话来展示情节。这说明小说的叙事体制、叙事思维对戏曲有着相当深刻的影响和渗透，正因如此，杨绛、汪曾祺指出中国戏曲是“小说式的戏剧”；也正因如此，李渔所提出的“稗官为传奇蓝本”之说，不止包括故事题材的“蓝本”，还包括叙事方式的“蓝本”。

戏曲的叙事思维、叙事能力之所以与小说密切相关，就在于二者早期处于伎艺形态时的亲缘关系。我们不能忽视戏曲的伎艺性，也不能忽视白话小说所遗存的伎艺性特征。梳理中国文艺品类中具备叙事因素和能力者，有史传文学、文言小说、讲唱文学，还有叙事性“说话”如“小说”、“讲史”伎艺。当然，叙事能力的锻炼在史传文学中已相当成熟，但戏曲的叙事能力与史传文学的关系不大，至少不是直接的关系，而是与叙事性“说话”伎艺有着更为亲缘的关系。在宋前，本土生成的说唱伎艺并不能明确归类于小说或戏弄，因为它兼有二者的品性和质素，或可说戏弄、杂剧和叙事性“说话”的一些重要因素皆是来源于此。它所表现出来的品性不是文学性，而是伎艺性。“俳优小说”、“市人小说”、“俳谐杂说”都是伎艺性的说唱，并且不以故事表述为宗旨，而只是短小即兴、戏谑调笑的语言表演(注释3)。如三国时魏将吴质于宴会上招俳优的“说肥瘦”、

《启颜录》所记侯白等人的“谈戏弄”、唐玄宗时名优黄幡绰对两院歌人形貌的嘲调、两宋时瓦舍艺人的“合生”“商谜”“说诨话”等伎艺，以及元末夏廷芝《青楼记》所记女优时小童擅长的“调话”，皆是这种形态的语言表演伎艺。它们是古代说唱伎艺的一个支系，也是宋金杂剧所要汲取的艺术营养。但是，唐人元稹《酬翰林白学士代书一百韵》诗自注所提及的“一枝花话”(注释4)，以及敦煌遗书中众多讲述世俗故事的变文，已明显是以表述一个长大故事为宗旨的讲说，这又说明唐时已出现了以叙述长大故事为宗旨的故事讲唱伎艺。如此而言，唐代的“说话”伎艺既有调笑式的，也有故事式的，后者已在叙事能力方面有了长足的发展。在唐宋时期的通俗文艺中，与话本小说密切相关的“说话”伎艺在叙事上的追求和实绩，一直引领着通俗文艺的故事题材和叙事能力的发展。这对于同源於俳优伎艺、以调笑歌舞为宗旨的戏弄有着直接的启发、范导作用。所以，叙事宗旨在宋金杂剧中的出现和确立，与叙事性“说话”伎艺的启发、促动有着密切的关系；当宋金杂剧出现了以叙事为宗旨的表演时，它所需要的故事题材也自然会取自于这些叙事性“说话”及其文本形态的话本小说。宋金杂剧名目中以叙事为宗旨者多取材于小说故事，就是这一关系轨迹的反映。这一关系形态在随后的确立、强化过程中渐渐形成了戏曲取材小说的传统，即戏曲取材小说故事以敷演成戏，这个传统被李渔总结为“稗官为传奇蓝本”。

所以，小说与戏曲在早期的伎艺阶段存在着一定程度的混融形态，二者基于伎艺形态而形成的亲缘关系在后来的二者关系形态中留下了深刻的记忆。在二者关系史上，这一亲缘关系所形成的趋同性素质为二者关系的发展提供了基础，指出了方向；二者间诸多关系现象的生成、关系形态的演变皆是由二者所具有的各种伎艺性、文学性、叙事性素质交融派生而来的。比如杨绛、汪曾祺认为中国戏曲的结构“像水”，是“小说式的”，是“史诗的结构”，就是以叙事性为考察视角而对戏曲结构的认识。

需要强调的是，小说与戏曲关系史的研究，不只是二者异同的比较研究，不只是故事情节、人物形象、形式体制的影响分析，而是要通过小说中的戏曲因素和戏曲中的小说因素，来探究二者关系对于各自生成、发展的影响之力和促进之功，并着眼于二者关系的演变脉流来辨析、认识小说与戏曲各自的艺术品性、形态特征和发展演变。

三、二者关系的演变

古代小说与戏曲基于文本形态而表现出的亲缘关系形态，与二者所经由的口传阶段的伎艺形态有着密切的关联。在二者从伎艺形态到文学形态、从口传阶段到书写阶段的发展过程中，由于二者在故事表述等方面发展的不平衡，比如叙事宗旨在二者演述形态中的出现时间前后有别，叙事能力在二者演述形态中的发展程度各不一致，二者关系呈现出三种形态：混融形态、影响形态、交流形态。这是对各个时期二者关系的主流形态的勾勒，它们的承接与更替构成了二者关系的演变脉线，而在这条脉线上聚集的许多大大小小的关系现象，则成为这条脉线上形态各异的环节和结点。

宋前俳优伎艺有扮演，有讲说，皆以调笑戏谑为宗旨，三国时曹植面对邯郸淳讲诵的“俳优小说”，随时候白与杨素的“谈戏弄”皆如此，乃是一种逞才显智的娱乐性语言表演伎艺。它作为一种源于俳优伎艺的形态，与滑稽调笑的参军戏有着相同的品性，皆不以表述故事为目的，即使含有故事因素，亦意不在故事本身，而是要借故事表达自己的情绪和意愿，有寓言的性质。这类伎艺一般被视为宋元“说话”伎艺的渊源，与其他各种伎艺共同混杂于百戏、杂戏、杂剧中，在性质和形态上表现出一种混融状态，戏谑调笑，短小即兴，缘事而发，感事而兴。然“一枝花话”和敦煌变文则表明“说话”伎艺在唐时已出现了新的一脉，它不以戏谑调笑为目的，而以讲说故事为宗旨。也就是说，混杂于百戏中的“说话”伎艺有一支的表演宗旨出现了变化。当然，“说话”伎艺中以叙述故事为表演宗旨的一脉出现后，原有的以戏谑调笑为表演宗旨的一脉在很长时期内仍然存在，只

是由于叙事性“说话”的渐趋繁兴而显得日益衰微了。

与“说话”伎艺出现的新变不同，唐时的戏弄并未在性质和形态上出现本质的变化。唐戏弄虽然也有故事因素，但并不以呈现故事为表演目的，而只是以故事为背景进行咏唱或嘲调，歌舞戏、滑稽戏皆是如此，其方式是感事而兴，缘事而发。它与叙事性“说话”伎艺在处理故事的思维、方式上正如咏事与叙事的区别。这种情况到了宋金杂剧阶段出现了变化。宋金杂剧的现存剧目有两大类：一是以表述故事为宗旨者，二是以戏谑调笑为宗旨者，而且以表述故事为宗旨的剧目呈增多趋势，这说明叙事宗旨在宋金杂剧中有一个从无到有的出现、确立过程，而宋金杂剧中以表述故事为宗旨的一脉也有一个由弱而强的发展、壮大过程。

那么，宋金杂剧中叙事宗旨的出现受何影响、启发，它在叙事一脉的能力发展又得益于何？考察现知宋金杂剧名目中以表述故事为宗旨者，其故事题材多与“说话”伎艺同，这说明宋金杂剧中叙事宗旨的出现，叙事能力的发展乃得益于当时的“说话”伎艺，并因而在叙事宗旨一脉的发展路途上不断向叙事性“说话”伎艺取鉴，包括故事题材和演述体制。同时，宋金杂剧又以叙事宗旨为基础聚合了多种伎艺的手段和因素，以应合长大故事和复杂情节的表述需要，因而其演述体制由松散组合到紧密融合，渐形成了元杂剧的独特的演述体制。所以，元杂剧在故事题材和演述体制方面皆遗留有许多小说因素，比如杂剧脚色以剧中人物形象的面貌出现，却要面对观众进行大量的叙述；脚色有模拟性的动作表现，却还要配以叙述性话语来辅助说明交代。这是唐宋以来杂剧演进过程中小说长期滋养、促进的结果，是宋元时期小说与戏曲关系发展的总结性体现。

元杂剧是宋金杂剧在叙事宗旨的发展方向上不断汇聚瓦舍众伎并加以融合而成的戏曲形态。当各种戏剧性因素还未融汇成完善的杂剧形式时，在瓦舍环境中成长起来的“小说”、“讲史”伎艺就已显现出成熟的形态，在叙事的思维、体制、观念、手法等方面，都要比宋金杂剧成熟、发达。在这种情况下，宋金杂剧要在表述故事的方向上发展，就必然会受到小说的故事题材和叙事能力的影响。正是得益于小说的故事题材和叙事能力的滋养、促进，宋金杂剧的叙事能力才会不断进步，具备了表述长大完整故事的演述体制，并且渐以孕育出文学品格，由伎艺性向文学性演化。对于戏曲发展进程中小说的促进之力，学者们多有论说，王国维即认为宋杂剧能变为“演事实之戏剧”，当时的“小说”有力其间；胡忌则认为：“只要看到宋杂剧与话本的联系，则宋元以来戏剧的发展事(除声乐外)自可大体求得解决。”[17]波兰学者日比科夫斯基则从南戏的长度、结构、情节组织安排和音乐结构四个方面分析了白话小说对早期南戏的影响，认为说书或白话小说对

南戏的形成产生了决定性影响[18]。在这个问题上,虽然不能过分夸大小说的影响之力,但小说在戏曲生成、发展过程中确实存在着不可或缺的促进作用。

由此可以说,元杂剧是古代小说与戏曲关系发展史上的一大网结,既体现了二者关系发展的阶段性总结,又以其新质拓展了二者关系发展的脉流。一方面,元杂剧是宋元时期小说与戏曲关系发展的总结性体现,其文本留存的小说因素和小说思维,并不是小说对元杂剧即时的、直接的影响,而是唐宋以来杂剧演进过程中小说长期滋养、促进的结果。另一方面,随着元杂剧的艺术进步和广泛传播,它的成就和特色在社会文化和文学艺术上的影响渐深渐广,吸引了包括小说在内的其他文艺品类的注意,如清初的弹词《梅花梦》即声称主动模仿戏曲体制,小说评点也借用戏曲的观念和术语,由此而形成了一种借鉴戏曲艺术的文化氛围。在此文化氛围中,一者戏曲的艺术进步和广泛传播吸引了小说的取鉴目光,二者小说自身发展进程中求新求变的内在需要也促使它借鉴戏曲的优长。在此两个基本的促动力的作用下,明清时期出现了小说主动利用、模拟戏曲的关系现象。

以《水浒传》、《三国演义》、《西游记》为代表的世代累积型小说遗留有许多戏曲影响的痕迹,既有故事题材方面的因素,也有演述体制方面的因素。就这些戏曲因素进入小说的方式看,或是小说故事在某个累积阶段汇入的结果,或是小说编写者在最后编定时引入的结果;就这些戏曲因素的内容看,这些小说在世代累积的过程中,除了吸纳、整合了同一故事系统戏曲的开拓成果,也汇入、融合了不少非同一故事系统戏曲的累积成果。比如《水浒传》第四十五回描述和尚们在潘巧云祭奠前夫的法事上的迷乱狂态一段,即来自于王实甫《西厢记》杂剧对僧人目睹莺莺美貌后疯颠之态的描述文字。这是水浒故事对非水浒戏曲的情节模拟。相对于这种非同一故事系统的戏曲汇入,同一故事系统的戏曲对小说的累积之功更为显著。在累积型小说的漫长成书过程中,戏曲根据小说故事的改编、发挥,或是起到了累积的作用,或是起到了拓展的作用。当然,有些戏曲对于小说故事的开掘、发挥过分偏离了小说故事原来的主题和趣味,因而未能融入到小说系统中。比如元人水浒戏有很多情节并未被采入到编定的《水浒传》中,就是因为它们过分偏离了小说系统形成的固定的人物体系和主旨倾向。但是,大量的水浒戏的编撰和传播,在社会文化中形成了一种关注气氛,客观上促进了水浒故事的发展,进而促进了《水浒传》的累积成书。另外,在这些累积型小说的成书过程中,戏曲因素的汇入不止有故事题材方面,戏曲独特的演述体制也渐渐地渗入到小说的叙述体制中,如《西游记》小说中人物出场的自我介绍,就有戏曲人物上场自报家门的格式。总之,这三部世代累积型小说所表现出的小说利用、模拟戏曲的现象,是元杂剧之后小说与戏曲关系的又一次阶段性总结,是古代小

说与戏曲关系发展脉络上的三个结点。

世代累积型小说所表现出的戏曲影响痕迹乃缘于其累积过程中戏曲因素的被动汇入，而在那些个人独创的小说中则出现了主动、有意地利用、模拟戏曲的现象。这种主动性、有意性表现在小说是在一个新创故事的框架中按情节建构、主题表达、审美趣味的需要来选择、改造戏曲材料，使之成为小说叙述的有机组成部分，比如小说在情节叙述中，利用戏曲的人物、情节、曲词来表情达意、揭示主旨、推动情节发展。这种现象较早地在《金瓶梅词话》中得到了集中、系统的体现，其所表现出的利用戏曲的思路与手法，是在继承《水浒传》相关思路的基础上作了进一步的发扬光大、开拓创新。当然，《金》在利用戏曲的思路、方式上作出开创性贡献的同时，不可避免地带有一些草创期的缺陷，在具体的实践中表现出一些过渡性特征，比如引入的戏曲材料过于繁冗，取用的戏曲材料剪裁不精，利用的戏曲格式过于突兀，而且有些戏曲材料与小说的趣味不协，格调不合，这就造成了小说叙述上的阻塞感、累赘感和剥离感。但这些缺陷在《红楼梦》中得到了很好的改善。《红楼梦》所表现出的利用戏曲的思路和方式乃承《金》而来，且与小说整体的叙述更为融合，它没有《金瓶梅词话》中那种大段的取用，而是在对戏曲材料进行合目的性的改造后与小说的情节叙述、结构安排、主旨表达取得了更为紧密的融合，所以，在情节叙述与趣味格调方面皆无阻塞、累赘或剥离之感。这是自《金瓶梅词话》在利用戏曲的思路和方式上进行大力开拓之后，最为优秀的继承和发扬，树立起小说利用戏曲这一创作实践的一个标高。在二者关系史的发展脉线上，《红楼梦》在承续《金瓶梅词话》而进行的小说利用戏曲的思路和方式上的优秀实践，体现出了《金》利用戏曲这一创作实践承前启后的开拓贡献和桥梁作用。

小说编创在汇入或吸纳戏曲故事材料不断深化的过程中，也逐渐看到了戏曲形制因素的特点和优势。于是，小说由模拟戏曲的题材、人物、情节，渐以扩展到对戏曲形制因素的取鉴。《金瓶梅词话》、《儒林外史》、《红楼梦》等小说在利用、模拟戏曲情节的同时，也注意模拟戏曲的演述体制，如元杂剧的楔子、传奇戏曲的家门、戏曲人物的上场格式，这有效地丰富了小说的艺术表现手法，也拓展了小说与戏曲的关系形态。在此过程中，小说由模拟戏曲演述体制的一些格式，渐而出现了对戏曲形体特征的模拟，表现出由内质到外形的扩展趋势，而戏曲格式在小说叙述中也逐渐由突兀、生硬变为融合、自然。这种模拟戏曲的思路，体现了明清小说在发展进程中求新求异的审美倾向，从故事题材方面的求新异，扩展到形式体制上的求新异。这是对“无声戏”小说观念的呼应与实践。当然，许多小说在模拟戏曲形制因素时并没有以小说叙述体制有效地熔铸戏曲的格

式，由此造成了戏曲格式在小说叙述中显得生硬、突兀、表面，如《说呼全传》、《章台柳》、《锦绣衣》等。它们或是简单地套用戏曲格式，在叙述中生硬地出现唱腔曲文，把情节叙述直接说成戏曲的演进；或是以戏曲文本为基础简单地删除曲腔韵文而联袂宾白以成小说，根本未对戏曲格式进行良好的、有效的消化和改造。这种模拟戏曲的方法是对当时“无声戏”小说观念的表面化理解，是“无声戏”观念下小说对戏曲体制的表面性、偏执性模拟，是小说狠求新奇的审美趣味在形制上的表现。但无论如何，小说对于戏曲题材、体制的借鉴、化用，在小说自身变革、完善的过程中起到了有益的促进作用。明清白话小说正是经过了包括戏曲在内的诸多文艺形式隐显不同、程度不一的滋养和促进，才进一步走向成熟和繁荣的。

需要注意的是，明清时期小说取鉴戏曲的关系现象，是二者关系史上出现的新变，而元杂剧所体现的小说影响戏曲的关系形态在明清时期一直存在，它所形成的二者关系脉流从未中断，一直强劲地涌动着、搏动着，最明显的表现就是戏曲取材小说这个传统一直得到了明清戏曲的遵循和维护，李渔的“稗官为传奇蓝本”之论即是对这一关系现象的精练总结。需要注意的是，这一总结不但针对于戏曲的故事题材，也针对于戏曲的演述体制。小说的发展进步，一直引领着戏曲的故事题材、叙事思维和叙事能力的发展；戏曲在创作观念、演述体制、艺术手法、叙事技巧等方面即遗存有深刻的小说影响踪迹，体现出小说的促进之力与滋养之功，故杨绛有“小说式戏剧”之论。而且从明清时期小说与戏曲的整体关系来看，小说影响戏曲这条脉线仍是二者关系发展的主流；近代时期许多学者把戏曲混杂于小说范畴的观念，以及称名戏曲为“曲本小说”、“韵文小说”、“传奇小说”、“诗歌体小说”的现象，即是这一关系主流的反映。

上面所理析的小说与戏曲关系的演变脉络，反映的是各个时期的主流性关系形态和典型性关系现象。二者关系所呈现的三种形态有时会并存于个别时期、个别范围，我们以混融形态、影响形态、交流形态的承接与更替来勾勒二者关系的演变脉络，是以某一时期的某一种形态作为代表、主流，是为了更好地描述二者关系的演变状况，认识二者关系的发展形态。需要注意的是，在这条二者关系演变的脉线上，并非小说的全部与戏曲有关系，或者戏曲的全部与小说有关系，而且二者间所存在的关系在不同时期、不同状态有主次、轻重、疏密、隐显之分。因此，考察二者的关系史，并非要对二者作简单的异同比较或题材溯源，而是要把握二者在生成、发展各自艺术品性和形态特征的过程中的彼此启发、促进、借鉴，探讨二者关系的存在对于各自不同形态(从伎艺形态到文学形态)的影响，理析二者关系从伎艺阶段到文学阶段的演变脉络。

总之，古代小说与戏曲的关系，从发展看，同源异流，相互影响；从形态看，同源异质，相互渗透。二者彼此依持，互通互融。为了呈现二者关系史的演变脉络，一是要在历史发展的脉流中梳理二者关系的演变，二是要在具体发展时期把握二者关系的形态，三是要针对二者具体的趋同性特征探析二者关系的基础。这三个方面的考察构成了二者关系史研究的主要内容。

无论对于小说还是对于戏曲，厘清二者的关系发展史，对于认识和判析二者各自的发展形态、文体特性、艺术形式都大有裨益。这正是二者关系史考察对于小说、戏曲研究的意义，即在二者关系演变史的框架中考察小说、戏曲的文体特征，以二者关系演变史的视角来理析小说、戏曲的发展形态，在二者的这些差异、交流中深化对各自形态特征的认识，对各自艺术品性的判析。因此，二者关系史的研究不但是为了理清二者关系的源流发展、来龙去脉，更为重要的是要在二者关系史的研究框架中考察一些相关的问题和现象，以为深入认识小说、戏曲的体制特征和发展形态转换视角，开拓思路，扩展视野，即要把与二者的特性、形态、发展等相关的问题和现象置放于关系史的脉流中来认识，置放于关系史的框架中来探讨，置放于关系史的坐标中来判析，以冀在这条脉流的两岸探寻更为绚烂的景色，在这个框架的结构中发现更为新异的交集，从而获得对小说、戏曲的更为深入、新鲜的认识和判析，看到二者关系对于各自艺术品性、形态特征以及发展演变的影响之力和促进之功。

注释 1：二十世纪以来有许多学者谈及小说与戏曲的关系问题，如王国维、蒋瑞藻、孙楷第、胡士莹、徐朔方、杨绛、汪曾祺等。他们针对二者关系形态或现象作出了一些宝贵的探析，提出了一些有益的观点。

注释 2：孙楷第《李笠翁与十二楼》中言：“他认为作小说与作戏曲同一门径，我觉得颇有讨论的余地。因为二者从来源上说虽同是杂伎，但事情根本不同；风格亦何能一致？最明显的，戏曲是代言的，小说是纪言纪事的，……”（《沧州后集》，中华书局 1985 年，第 188 页）

注释 3：按现代的小说观念，小说是一种散文体叙事文学，它所表现的一切都凭借单一的语言文字完成形象的艺术创造。比如英国福斯特《小说面面观》中说：“小说是用散文写成的某种长度的虚构故事。”（苏炳文译，花城出版社 1984 年，第 3 页）这是西方小说观念的经典表述。但这种小说观念并不符合中国古代的小说观念和小说形态。中国古代的

“小说”范畴比较芜杂混乱，且不统一连贯，概念有着复杂的变化。

注释 4：元稹《酬翰林白学士代书一百韵》诗在“翰墨题名尽，光阴听话移”句下自注曰：“乐天每与予游从，无不书名屋壁，又尝于新昌宅，说一枝花话，自寅至巳，犹未毕词也。”参见《全唐诗》卷 405，中华书局 1960 年，第 4520 页。

参考文献：

- [1]陈平原，夏晓虹. 二十世纪中国小说理论资料：第一卷 [C]. 北京：北京大学出版社，1989.
- [2]阿英. 晚清文学丛钞：小说戏曲研究卷 [C]. 北京：中华书局，1960：319.
- [3]胡怀琛. 中国小说研究 [M]. 北京：中国书籍出版社，2006.
- [4]胡应麟. 少室山房笔丛：卷四一 [M]. 上海：上海书店，2001：424.
- [5]刘师培. 中国中古文学史 论文杂记 [M]. 北京：人民文学出版社，1984：132.
- [6]杨绛. 李渔论戏剧结构 [M] //杨绛作品集：第三卷. 北京：中国社会科学出版社，1993：139.
- [7]汪曾祺. 中国戏曲和小说的血缘关系 [M] //汪曾祺文集：文论卷. 南京：江苏文艺出版社，1994：310.
- [8]周宁. 叙述与对话：中西戏剧话语模式比较 [J]. 中国社会科学，1992(5).
- [9]罗宗信. 中原音韵序 [M] //中国古典戏曲论著集成：一. 北京：中国戏剧出版社，1959：177.
- [10]吴毓华. 中国古代戏曲序跋集 [C]. 北京：中国戏剧出版社，1990.
- [11]焦循. 易馥齋录：卷一五 [M] //丛书集成续编. 台北：新文丰出版公司，1989：第 29 册第 369 页下栏.
- [12]王国维. 宋元戏曲史 [M]. 上海：上海古籍出版社，1998.
- [13]蒋瑞藻. 小说考证：附录之戏剧考证 [M]. 上海：上海古籍出版社，1984：337.
- [14]安葵. 文学中的戏曲和戏曲中的文学 [M] //戏曲研究：第 33 辑. 北京：文化艺术出版社，1990：37.
- [15]王国维. 王国维戏曲论文集 [M]. 北京：中国戏剧出版社，1984：163.
- [16]周贻白. 中国戏剧发展史纲要 [M]. 上海：上海古籍出版社，1979：7.
- [17]胡忌. 宋金杂剧考 [M]. 上海：古典文学出版社 1957：74.

[18]日比科夫斯基. 南宋的早期南戏 [M] //孙歌, 陈燕谷, 李逸津. 国外中国古典戏曲研究. 南京: 江苏教育出版社, 2000: 71-74.

发表于《文化艺术研究》2010年第5期, 据《中国古代小说与戏曲关系史·绪论》改写。

厦门大学图书馆